

La traducción del pantún al francés o el vuelo impreso de la mariposa

The Translation of Pantun to French or the Printed Flight of the Butterfly

Cynthia LERMA HERNÁNDEZ

Facultad de Filosofía y Letras

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

México

Resumen:

El pantún es una forma fija poética proveniente de Malasia que se incorpora a la poesía francesa de una manera peculiar en el siglo XIX. La estructura comienza a difundirse en Francia mediante una traducción en una nota al final de *Les Orientales* de Victor Hugo, en la que aparece acompañada de otras traducciones árabes y persas proporcionadas por un reconocido orientalista de la época, Ernest Fouinet. En conjunto, esta serie de traducciones participan en la justificación de la estética romántica. Tras esta primera aparición, el pantún será objeto de exploración de sensibilidades poéticas diversas a lo largo del siglo XIX: algunas de sus imágenes son evocadas con insistencia en diversos textos de algunos poetas, y su forma incita a explorar en los efectos de la repetición alternada y organizada de los versos. Con el paso del tiempo, “*Harmonie du soir*” de Baudelaire se convertirá en el modelo de referencia más inmediato de esta estructura poética. El pantún que se desarrolla en Francia plantea un mecanismo singular de repetición de versos (el segundo y cuarto verso de cada estrofa son retomados en el primero y tercer verso de la siguiente) y crea una analogía que distingue de forma precisa naturaleza y experiencia. Además de observar las características y condiciones de esta primera inserción en la nota al final de la obra mencionada de Victor Hugo, el propósito de este artículo es reflexionar sobre las funciones que cumple una forma fija importada de otra cultura, y las circunstancias que permiten su asimilación en la historia literaria francesa.

Palabras clave: formas fijas de la poesía, poesía francesa del siglo XIX, traducción, transferencia cultural, intertextualidad

Abstract

Pantun is a fixed form of poetry (*forme fixe*) that came from Malaysia and which was introduced into French poetry in a peculiar way in the 19th century. The pantun began to spread through a translation from a note at the end of Victor Hugo's *Les Orientales* and by other Arabic and Persian translations provided by a renowned orientalist of the time, Ernest Fouinet. Together, these series of translations participate in the justification of romantic aesthetics. After this first appearance, the pantun became subject of exploration throughout the 19th century. Some of its images are evoked insistently in various texts of some poets and their form encourages them to explore the effects of the alternate and organized repetition of the lines. Over time, "Harmonie du soir" by Beaudelaire has become the most immediate reference model of this poetic structure. The structure of the pantun developed in France possesses a unique mechanism of repetition of lines (the second and fourth lines of each stanza are taken up again in the first and third lines of the following) that creates an analogy that accurately distinguishes nature and experience. As well as observing the characteristics and conditions of its first insertion in Victor Hugo's work, the purpose of this article is to reflect on the functions performed by a fixed form imported from another culture and the circumstances that allow its assimilation in French literary history.

Keywords: fixed forms of poetry, nineteenth-century French poetry, translation, cultural transfer, intertextuality

Las formas fijas de la poesía son moldes estructurales que exigen un número fijo de versos o de estrofas, además de una alternancia precisa de rimas o de ciertas palabras. El pantún es una forma poética originaria de Malasia cuya incorporación en la poesía francesa tiene lugar de manera peculiar en el siglo XIX. Con un mecanismo singular de repetición de versos, el pantún acentúa la tensión poética que oscila entre el flujo lineal del lenguaje y una intención de permanencia, de continuidad, a través de la repetición de sonidos y significados.

Durante el siglo XIX, las formas fijas como la balada, el rondó y el virelay —a excepción del soneto que conservó su prestigio hasta finales de ese mismo siglo— habían dejado de cultivarse. No obstante, en búsqueda de nuevos alientos, algunos poetas posrománticos revalorarán su empleo en su ejercicio poético. En el marco de este reconocimiento por las formas fijas, el pantún se convertirá rápidamente, en tan sólo algunas décadas, en un referente significativo dentro de la historia literaria francesa. Con el paso del tiempo, "Harmonie du soir" de Baudelaire será el modelo de referencia de primera mano de esta estructura poética. La apuesta de este escrito es recorrer el camino, detrás de esta referencia más inmediata, que lleva a una forma poética de tradición oral y de una región tan alejada del hexágono francés a integrarse en el repertorio de formas fijas de la poesía francesa.

La difusión del pantún en Francia comienza con una traducción en una nota al final de la obra *Les Orientales* de Victor Hugo. En primer lugar, observaremos

las características de la estructura y el contexto de esta primera inserción para reflexionar más tarde cómo el pantún participa en la justificación de la estética romántica en la obra de Hugo. Finalmente, observaremos las funciones que cumple una forma fija importada de otra cultura dentro de la práctica de escritura de algunos poetas icónicos del siglo XIX, y las circunstancias que permiten su asimilación en la historia literaria francesa. La presencia del pantún en Francia revela, una vez más, cómo detrás de la noción de originalidad y de ruptura se encuentran el cruce de escrituras y la necesidad de reapropiación de otras voces para reinventarse.

Origen y estructura del “pantoum malai”

En 1829, Victor Hugo incluye un “pantoum malai [sic]”¹ en una de las notas de su obra *Les Orientales*, específicamente en la nota XI que acompaña el poema “Nou-rmahal-la-Rousse”. Este pantún aparece junto a otros fragmentos de textos inéditos orientales de cuya traducción se encargó un poeta y estudioso de lenguas orientales de la época, Ernest Fouinet. La estructura de este pantún se basa en una sucesión de cuatro cuartetos, donde el segundo y cuarto verso de cada estrofa son retomados en el primer y tercer verso de la siguiente. Además de este encadenamiento singular, en cada una de las estrofas se presentan dos temas que se distinguen el uno del otro con gran precisión: el primer tema, desarrollado en los dos primeros versos, se relaciona con imágenes de la naturaleza y referencias geográficas; mientras que el segundo, desarrollado en los dos últimos versos, posee un carácter más íntimo y reflexivo. He aquí el pantún malayo que aparece al final de la nota XI de *Les Orientales* (Hugo, 1829: 418).

Les papillons jouent à l'entour sur leurs ailes;
Ils volent vers la mer, près de la chaîne des rochers.
Mon cœur s'est senti malade dans ma poitrine,
Depuis mes premiers jours jusqu'à l'heure présente.

Ils volent vers la mer, près de la chaîne de rochers...
Le vautour dirige son essor vers *Bandam*.²
Depuis mes premiers jours jusqu'à l'heure présente,
J'ai admiré bien des jeunes gens;

¹ En principio, la palabra “pantún”, que designa esta forma poética de Malasia, debió traducirse al francés como “pantoun” (“ou” para conservar el sonido de la “u” en francés. Sin embargo, en la primera impresión de *Les Orientales* se produjo una errata: se sustituyó por descuido la “n” por la “m” y ésta se reprodujo en las reimpressiones y reediciones sucesivas sin que se prestara atención al error. De ahora en adelante llamaremos a la forma ‘pantún’ para conservar en español el sonido del nombre del poema.

² El uso de cursivas en el poema aparece en la versión publicada en la obra de Hugo en 1829.

Le vautour dirige son essor vers Bandam...
 Et laisse tomber de ses plumes à *Patani*.
 J'ai admiré bien des jeunes gens;
 Mais nul n'est à comparer à l'objet de mon choix.

Il laisse tomber de ses plumes à *Patani*.
 Voici deux jeunes pigeons !
 Aucun jeune homme ne peut se comparer à celui de mon choix,
 Habile comme il l'est à toucher le cœur.

El poema presenta una serie de imágenes de la naturaleza que aparecen paulatinamente en función de la espontaneidad de la mirada que las descubre y contempla. El vasto mar y una cadena de rocas son el fondo espacial sobre el que se pinta el movimiento de mariposas y aves. La voz poética posiciona su mirada respecto a dos referencias espaciales —Bandam y Patani— por lo que es posible circunscribirla dentro de un ámbito geográfico. En este cuadro, en el que se graba con naturalidad cada impresión sensorial —y que no deja de recordar en ese sentido el carácter del haiku japonés— surge el flujo del pensamiento: la revelación de un estado de ánimo y la inclinación de los afectos de la voz poética.

Observemos en las siguientes líneas la ruta que establece la repetición sistemática de los versos en la lectura del poema: en cada una de las estrofas el sujeto lírico es partícipe de una experiencia visual. En la primera y segunda estrofa, el segundo verso evoca la apreciación del vuelo de dos seres que vuelan —una mariposa y un buitre— y la constatación de su desplazamiento.

Estrofa 1 verso 2 Ils volent vers la mer, près de la chaîne des rochers.

Estrofa 2 verso 2 Le vautour dirige son essor vers *Bandam*.

Mediante la recuperación de cada uno de estos versos en la siguiente estrofa, es posible seguir presenciando la continuación del vuelo y experimentar la prolongación del tiempo en que una mirada se suspende en el alejamiento del insecto o el ave. Así, la repetición de ambos versos establece una experiencia temporal: el instante transcurrido en la primera aparición del verso no es el mismo instante invocado en su segunda aparición, sino un tiempo posterior en el que la mirada continúa suspendida sobre la percepción directa de las cosas. De esta manera, el pantún se desenvuelve en torno a dos ejes temporales: el tiempo como una sucesión, experimentado en el movimiento de la mirada que se centra sobre diversos objetos de su atención (mariposa, buitre, palomas), y el tiempo como prolongación de una percepción sensorial a través de la recuperación del mismo verso en la siguiente estrofa.

Este aspecto también puede observarse en la repetición de los versos de las partes introspectivas. La recuperación de los versos en que se expresa una reflexión

revela cómo el movimiento de la consciencia permanece en la esfera de un mismo pensamiento al que se da cauce en la estrofa siguiente:

Les papillons jouent à l'entour sur leurs ailes;
 Ils volent vers la mer, près de la chaîne des rochers.
**Mon cœur s'est senti malade dans ma poitrine,
 Depuis mes premiers jours jusqu'à l'heure présente.**

Ils volent vers la mer, près de la chaîne de rochers...
 Le vautour dirige son essor vers *Bandam*.
**Depuis mes premiers jours jusqu'à l'heure présente,
 J'ai admiré bien des jeunes gens;**

En el ámbito sensorial, la repetición de los versos simula, ante la linealidad natural del lenguaje, la permanencia de un instante, como si los elementos perceptibles hicieran latente su presencia en el flujo de una reflexión. En el ámbito de la consciencia, la reaparición de los versos remite a la interiorización de un pensamiento, cuyo flujo se va ampliando en el transcurso del poema. Así, la repetición evoca la persistencia de una operación sensorial o la prolongación de un giro de la conciencia.

Además de la manera singular de experimentar con la temporalidad, otro de los rasgos significativos de este pantún reside en que ambas dimensiones —percepción e introspección— logran distinguirse de forma precisa y convivir de modo autónomo en el desarrollo del poema. Ambas dimensiones poseen una coherencia estructural independiente de la otra, y el vínculo entre ellas se establece únicamente mediante la estrofa que las contiene. En los dos primeros versos de cada estrofa, la presencia del yo no se manifiesta mediante una marca lingüística y sólo se nos ofrece, con carácter descriptivo, el paisaje de las rocas y el mar. En la lectura de estas partes descriptivas no puede percibirse con claridad la tonalidad afectiva que emana del sujeto poético; sólo alcanza a percibirse la calidad de su atención centrada sobre la realidad exterior. La significación de estas imágenes se revela con la aparición de los dos últimos versos de cada estrofa: la realidad descriptiva se impregna entonces de la fuerza de estos dos últimos versos que se vuelcan sobre emociones subjetivas, y en la que el yo del poema, con su pasado y emociones, se revela explícitamente.

Finalmente, señalemos la relación semántica que sugiere la convivencia de las dos dimensiones mencionadas en el párrafo anterior. La percepción en este poema se focaliza sobre el mundo exterior, sobre la amplitud del cielo y del mar. Estos elementos junto con el vuelo de las mariposas y las aves construyen una isotopía del aire y del espacio, de suerte que los sentidos se envuelven de una condición de ligereza o soltura. No obstante, esta dimensión contrasta con la sensación de disforia manifiesta en la parte introspectiva de la primera estrofa donde se confiesa un corazón enfermo y la perdurabilidad de su malestar. Ésta es, nos parece, una de las contraposiciones semánticas más notable y conmovedora del poema. El pesar

afectivo se va suavizando conforme éste avanza, pero la oposición de esta dimensión espacial con el ensimismamiento del sujeto poético cubre todo el poema. Este último aspecto puede ayudarnos a entender la profunda inclinación que tuvieron algunos poetas románticos hacia estos versos.

Este poema, que en la obra de Victor Hugo se denominó simplemente “*pantoum malai*”, es en realidad un pantún *berkait*, un pantún “encadenado”. El pantún, en su forma clásica, es una forma breve que surgió en Malasia en el siglo XV, compuesto de una sola estrofa de 4 versos de rimas cruzadas, ab-ab, en el que se expresa por lo regular una alegoría o un aforismo y está compuesto de dos partes: los dos primeros versos son llamados *pembayang*, es decir, “portadores de presagio”, y remiten a objetos presentes en la naturaleza o que circundan el hogar. Esta primera parte está conformada de imágenes que intrigan y crean una tensión ofreciendo la mitad de una imagen que queda sin respuesta ni sentido aparente, para crear una sensación de perplejidad y suspenso (Haji Salleh, 2013: 2). La segunda parte revela la significación de las cosas: expresa un sentimiento humano, por lo regular amor o traición, o enuncia una sentencia proverbial. Estos dos últimos versos son llamados *masud*, que significa el “sentido”. Los dos primeros versos crean la atmósfera, generalmente a través de una imagen que surge de la naturaleza, y preparan para recibir los dos siguientes que vinculan las primeras imágenes con un sentido más reflexivo.

El pantún es una forma poética popular y anónima que forma parte fundamental, desde hace varios siglos, de la vida cultural de los malayos: se danza, se intercambia en combates verbales, se canta, se enuncia como proverbio con fines religiosos, morales, pedagógicos, políticos, comerciales. Así, el pantún es parte de un ámbito personal, familiar y ceremonial (Voisset, 2015: ix). Existen muchas variaciones del pantún. Los hay de 2, 6, 8, 10, 12 o 20 versos, pero la forma más apreciada es la breve, la de una sola estrofa con cuatro versos (Haji Salleh, 2013: 2). El siguiente ejemplo, traducido aquí al español (Elout citado en Voisset, 1997: 43), es un pantún de una sola estrofa de cuatro versos en el que se refleja claramente la analogía sutil que se establece entre las dos mitades de la estrofa para evocar la experiencia del amor y sus embates.

Grandes hormigas sobre el tallo de bambú
 Una vasija llena de agua rosa
 Si la pasión del amor se apodera de mi ser,
 Espero sólo por ti ser curada

El núcleo esencial del pantún, su ADN, señala Georges Voisset (2015: ix), reside en esta analogía sobre la que se dice no debe ser ni tan evidente ni tan oscura para no poder entenderse. Henri Fauconnier en su novela *Malaisie* menciona en algún momento que los dos primeros versos de un pantún sólo crean la atmósfera sin llegar al punto de una metáfora. En ese sentido, la analogía del pantún no buscaría

trasladar abiertamente el significado de una noción a otra, sino dirigir los sentidos y el ánimo del escucha hacia la cualidad de ciertos elementos de la naturaleza, cuya connotación afectiva será revelada de forma clara en la segunda parte.

Una de las variaciones poéticas del pantún es el pantún *berkait*, que fue el que inspiró la estructura fija del pantún francés y que apareció traducido por Ernest Fouinet en la obra de Victor Hugo al final de la nota XI junto con otros poemas árabes y persas. De entre toda esta serie de traducciones, el poema malayo es el único texto que parece haber tenido una verdadera influencia ulterior sobre la literatura francesa. Observaremos primero el papel y el valor que adquiere el pantún *berkait* dentro del compendio poético de Victor Hugo para, más tarde, presentar el contexto que favorece la inserción y la adaptación de esta forma poética en la tradición francesa.

El pantún a pie de página: alteridad y espejo

Ernest Fouinet fue uno de los primeros orientalistas románticos que se formaron después de la Revolución en la Escuela de lenguas orientales (De Kerno, 2013: 3). Alternó su labor en el Ministerio de Finanzas con su vena de poeta, novelista y traductor. Actualmente sólo es conocido por haber proporcionado a Victor Hugo los fragmentos de los poemas orientales citados en la nota XI de *Les Orientales*. Fouinet era miembro de la Sociedad Asiática cuando Victor Hugo tuvo el deseo de conocer poemas de Oriente para integrarlos en la composición de *Les Orientales*. Fue entonces que decidió buscar traductores, tras lo cual le fue recomendado el talento orientalista de Fouinet. Este hombre de 40 años, quien se convirtió rápidamente en el colaborador de Victor Hugo (joven poeta de aproximadamente 26 años), le envió una serie de cartas (en total seis) en las que incluyó fragmentos de textos orientales —21 árabes, 6 persas y 1 poema malayo— seleccionados y traducidos por él mismo con la esperanza de que fueran de utilidad en la composición de la obra del poeta. En las cartas se refleja, por un lado, el enorme prestigio del que gozaba Victor Hugo y, por otro, el conocimiento y la pasión orientalista del traductor puestas, con gran regocijo, al servicio del poeta romántico. Victor Hugo no propuso ningún cambio al traductor e integró casi todos los textos, escritos en prosa, en la nota XI de su obra. El poeta retoma palabra por palabra, casi en su totalidad (Larcher, 2014), los comentarios con los que Fouinet acompañaba sus traducciones. El orientalista le había otorgado, finalmente, el derecho de exclusividad: “J’ai traduit tout ceci, fort négligemment quant au style qui est plus arabe que français. Mais c’est ce qu’il faut, l’exactitude y est. Comptez-y et regardez ce que je vous fais connaître comme votre propriété exclusive ; il serait beau pour moi de pouvoir vous enrichir” (Fouinet citado en Martineau, 1920: 116).

Les Orientales surge, como el mismo poeta lo admite en su prefacio, en un momento de gran influencia del orientalismo (Hugo, 1829: ix). Además de ello, como ya se ha demostrado en numerosas ocasiones, la guerra de independencia de Grecia, un suceso político contemporáneo, provocó una fuerte inclinación hacia las culturas orientales por parte de los poetas románticos (Grant, 1979: 894). *Les Orientales* está directamente inspirada en este evento histórico: al menos la primera mitad de la obra evoca este suceso. La obra comprende 41 poemas en los que se refleja, sin duda, el color deslumbrante de Oriente, pero también un trasfondo de oscuridad, destrucción y muerte persistente en todo el conjunto. Los poemas están seguidos de “Notas” que remiten a 16 de éstos. La nota XI, vinculada con el poema XXVII titulado “Nourmahal-la-Rousse”, es la más larga y en ella aparecen los textos traducidos por Fouinet:

Bien que cette pièce ne soit empruntée à aucun texte oriental, nous croyons que c’est ici le lieu de citer quelques extraits absolument inédits des poèmes orientaux qui nous paraissent à un haut degré remarquable et curieux. La lecture de ces citations accoutumera peut-être le lecteur avec ce qu’il peut y avoir d’étrange dans quelques-unes des pièces qui composent ce volume. (Hugo, 1829: 399)

Así, Victor Hugo advierte al lector que la presentación de estos fragmentos de textos orientales, en el que se incluye al final el pantún malayo, ayudarán al lector a familiarizarse con ese aire de rareza que se desprende a lo largo de *Les Orientales*. Éste no es el único momento donde Victor Hugo intenta justificar y defender la singularidad de su obra. No hay que olvidar que el ejercicio poético de los románticos consistió en un trabajo consciente que buscaba liberar al yo poético de las obligaciones tácitas de objetividad y belleza a las que se había sometido anteriormente. De esta posición surgió un combate contra los defensores del clasicismo que proponían un arte de la moderación y de la armonía estilística. Así, *Les Orientales* tuvo un éxito público inmediato y gigantesco, pero como lo señala Sandrine Raffin (citada en Gleizes, 2004: 97), fue el blanco de la hostilidad crítica quien condenó la “rareza” e incluso la “monstruosidad” del compendio poético. En el prefacio de la primera edición de *Les Orientales*, Victor Hugo, consciente de la “rareza” y la singularidad de las imágenes de su obra, decide defender anticipadamente la libertad del poeta para explorar cualquier geografía, imagen, color y tema que le permita ir en busca de la “alta poesía” (Hugo, 1829: iii). La nota XI, en la que aparece el pantún y los otros poemas árabes y persas, tiene justamente la intención de racionalizar este vuelco hacia la poesía de Oriente y de mostrar, mediante ejemplos concretos, la nueva “fuente” de renovación poética a la que alude en el prefacio: “Ce que Hugo cherche, c’est d’une part à rendre tangible, audible, quasi palpable l’orientalisation de son écriture poétique, et d’autre part à accoutumer le lecteur à une poésie qui sort complètement de ses cadres habituels” (Millet, 2017). De esta manera, las traducciones orientales de la nota XI permiten al lector

visualizar la “grandeza” y el “brillo” de ese Oriente que Victor Hugo evoca de manera abstracta en su prefacio.

Ahora bien, lo que es significativo es que Hugo haya decidido integrar los fragmentos que Fouinet le hizo llegar en la nota que acompaña el poema “Nourmahal-la-Rousse” cuando, según afirma el orientalista en una de sus cartas, parecían estar destinados al prefacio (Fouinet citado en Martineau, 1920: 115). El poema “Nourmahal-la-Rousse” presenta, en su carácter más bestial, a los animales de un bosque selvático. La escena de las fieras, desarrollada en cinco estrofas de versos octosílabos, funge como un punto de comparación que permite, en la sexta y última estrofa, revelar el peligro del objeto del deseo escondido tras la dulzura de la mirada y voz de Nourmahal que, el poeta precisa, es una palabra árabe que significa “luz de la casa”:

Eh bien! seul et nu sur la mousse,
 Dans ce bois-là je serais mieux
 Que devant Nourmahal-la-Rousse,
 Qui parle avec une voix douce
 Et regarde avec de doux yeux! (Hugo, 1829: 257)

El hecho de que Victor Hugo haya integrado los poemas traducidos por Fouinet en la nota que acompaña este poema se explica probablemente por la proximidad estética entre “Nourmahal” y las traducciones. Para Moussa (2015), la representación de la sexualidad animal de uno de los poemas árabes que aparece en las notas, “La Cavale”, se traslada de forma metafórica al poema “Nourmahal-la-Rousse” (105). En ese sentido, podemos afirmar lo mismo sobre el pantún malayo. El mecanismo que vincula los dos temas (naturaleza e introspección) dentro del pantún se traslada también a este poema: las primeras cinco estrofas de “Nourmahal-la-Rousse” presentan una serie de imágenes de la naturaleza que quedan sin respuesta ni sentido aparente, hasta que en la sexta estrofa se logra comprender toda su significación: la bestialidad de las fieras agazapadas entre los matorrales fue previamente evocada para poder captar el poder de fascinación y angustia que provoca una mujer. Así, “Nourmahal-la-Rousse” posee un erotismo animal cuyas cualidades se reflejan en ciertos rasgos de las traducciones poéticas de la nota XI, y se construye además a través de una lógica que recuerda a la del pantún malayo.

Es posible justificar estas semejanzas como resultado del trabajo de confección de los últimos detalles de la obra de Victor Hugo. No sería arriesgado afirmar esto, ya que hay elementos de las traducciones que aparecen explícita e implícitamente en la construcción de los poemas de Hugo. Como se sabe, aunque las traducciones dirigidas por Fouinet al poeta fueron redactadas desde la urgencia de entregar el manuscrito, el poeta logra integrar en su obra algunos elementos inspirados de las traducciones. Así, el mismo Hugo explica que en el poema “Adieux de l’hôtesse arabe” integra un fragmento traducido de uno de los poemas de la nota XI, a saber,

“La Cavale” (Hugo, 1829: 401). De igual manera, las imágenes del célebre poema “Les Djinns” tienen correspondencias estrechas con uno de los poemas árabes de la misma nota, *Traversée du désert pendant la nuit* (Hugo, 1829: 403) que evoca el terreno frágil y solitario donde se advierte la presencia de criaturas sobrenaturales.

Aunque el propio Hugo explique que el poema “Nourmahal-la-Rousse” no proviene de ningún texto oriental, una lectura atenta nos revela las proximidades señaladas en los párrafos anteriores que son fruto, quizá, de una coincidencia estética o de un trabajo de retoque inspirado por la lectura de las traducciones. Aunque los textos que Fouinet proporcionó a Hugo tuvieron muy poca influencia sobre la construcción de *Les Orientales* (Larcher, 2014: 117), su descubrimiento, poco tiempo antes de enviar su manuscrito, le permite encontrar una prueba de afinidad estética donde se reconoce a sí mismo y, por otra parte, le permite argumentar ante el público a favor de la estética romántica. Las traducciones se integran al texto de Victor Hugo como un paratexto que guía la lectura estableciendo un imaginario que pueda ser compartido con su público receptor.

El vuelo de la mariposa: la ruta de la apropiación

El pantún malayo cierra esta serie de fragmentos traducidos que constituyen una verdadera antología de poesía oriental llena de comparaciones inusitadas, rupturas semánticas y un “desorden lírico de ideas” (Hugo, 1829: 406). El objetivo de este artículo no nos permite detenernos con detalle en las características del conjunto de las traducciones, pero quien nos lee podrá percibir la singularidad de estas imágenes en la obra de Hugo. No obstante, quisieramos decir que en ellas se van entretrejiendo imágenes de una naturaleza, a menudo mordaz, donde se manifiesta una serie de figuras que identifican y construyen el poder y misterio de Oriente: camellos, caballos, lanzas y arcos en medio del fragor de batallas, escenas de recogimiento entre las que surge, de pronto, una voz poética padeciendo una herida amorosa.

Ahora bien, de todos los fragmentos de los poemas que Fouinet proporcionó a Hugo, sólo el pantún malayo parece haber tenido una influencia ulterior sobre la literatura francesa. No parece haber en el curso del siglo XIX un poema francés que haya recibido de manera evidente una influencia de algún poema árabe o persa entre los que aparecen en la nota (Larcher, 2014: 117). Sin duda, esto se debe en gran parte a las características de su estructura. De todas las traducciones ofrecidas por Fouinet, sólo el pantún malayo, aunque escrito en prosa, conserva la organización visual de un poema y su composición, regulada por la repetición de versos y la distinción de temas, es la única del compendio que llama la atención sobre su forma. Este valor estructural aunado a la posición final que ocupa en el compendio focalizan la atención sobre esta dulce voz poética que improvisa dulcemente una canción frente al mar.

El pantún originalmente es una forma oral, anónima y popular que se integra en la literatura francesa a través de la escritura. Fruto de un trabajo de traducción hecho bajo la presión y apuro de una solicitud, se integra repentinamente bajo el influjo del azar de un pensamiento, el de Ernest Fouinet,³ su traductor y transmisor, quien decide incluir en último momento, al final de todos los textos árabes y persas, esta voz que se caracteriza, como él mismo la definió, “por un aire de calma e ingenuidad” (citado en Martineau, 1920: 118). Encarnado en la traducción y escritura, el pantún retoma caminos distintos e insospechados en la literatura francesa. Por una parte, algunas de sus imágenes son evocadas con insistencia en diversos textos de algunos poetas y, por otra, su forma incita a explorar en los efectos de la repetición alternada y organizada de los versos.

Lo que impactó, por un lado, es la fuerza de la imagen material del vuelo. En 1838, Théophile Gautier publica *La Comédie de la mort*, un compendio poético que reúne textos escritos en diferentes fechas. En este compendio aparece un poema titulado “Pantoum” donde se evoca la imagen del vuelo de las mariposas sobre el mar.

Les papillons couleur de neige
 Volent par essaims sur la mer;
 Beaux papillons blancs, quand pourrai-je
 Prendre le bleu chemin de l’air? (Gautier, 1838: 89)

Aquí hay un aspecto muy importante que señalar. En este poema, Gautier no toma en cuenta la repetición de los versos ni la alternancia de los temas del pantún; pareciera que la posición del sujeto poético que observa el revoloteo de los lepidópteros determinara o justificara para él la denominación de pantún. En ediciones posteriores el poema dejará de llamarse “Pantoum” y se titulará simplemente “Les papillons”. En efecto, este primer ejemplo no puede considerarse un pantún desde el punto de vista estructural, pero el gesto de Gautier revela el efecto y el tipo de maniobra efectuada por los poetas del siglo XIX para asimilar la forma dentro de la tradición francesa. Estos poetas irán haciendo propios los matices del brillo de esta “piedra preciosa” (Hugo, 1829: 419), colocada al final de la serie de las traducciones de la Nota XI, sin ninguna inquietud por conservar

³ Es preciso decir que Fouinet no fue quien tradujo primero este poema a una lengua europea. En 1812, William Marsden, naturalista y orientalista irlandés, ya lo había traducido al inglés en su libro *A Grammar of the Malayan Language*. En 1824, un holandés, C. P. J. Elout, tradujo la obra de Marsden al francés. De esta traducción Fouinet recuperará el poema haciendo rápidamente algunos cambios, antes de enviarlo a Victor Hugo. Los cambios que Fouinet realiza a la traducción de la primera versión en francés de Elout nos parecen fundamentales para construir el efecto de equilibrio que transmite el poema. De este modo, las primeras traducciones del pantún de las mariposas (la de Marsden y la de Elout) aparecen por un interés lingüístico y didáctico. Tras extraerlo de este contexto, Fouinet incorpora el poema en otra dimensión. Éste encarna entonces, junto con los otros poemas árabes y persas, una nueva libertad que invita a explorar otro tiempo y espacio.

o considerar el origen y la particularidad del género, más allá de la mención de que se trata de un pantún malayo. Lo que importa, en primera instancia, y que se puede observar en este poema de Gautier, es la posibilidad de integrar las impresiones y sensaciones de una lectura significativa, la obra de Hugo, en el propio trabajo creativo. El título que Gautier acordó en un principio a su poema es la impronta del influjo que la escritura de Hugo tuvo sobre la suya. Después, como veremos, surgirán otros motivos que llevarán a la manipulación y apropiación de la forma poética.

Otro ejemplo, en el mismo sentido que el de Gautier, es un poema de Gérard de Nerval. Este poeta retoma la sencillez de la imagen capturada en el pantún en el segundo cuarteto de un soneto llamado *À Mme Aguado*, revelado al público en 1924, cuya variación aparece en 1941 con el título *Erythrée* a partir de otro manuscrito del autor. Se trata de un poema que mezcla imágenes oníricas con evocaciones dispersas de Oriente donde el sujeto poético encarna precisamente el vuelo del buitre sobre Patani, y el revoloteo de las mariposas se amplía con una sensación de profusión.

Si tu vois Bénarès, sur son fleuve accoudée,
 Détache avec ton arc ton corset d'or bruni
 Car je suis le vautour volant sur Patani,
 Et de blancs papillons la mer est inondée. (Nerval, 1969: 46)

En un fragmento, el propio Nerval comenta con sencillez el efecto producido por la lectura del pantún malayo: “Cette chanson est sans suite. Qui tenterait d'en peindre l'effet risquerait de se rendre inintelligible. Le principal plaisir que l'on éprouve, c'est peut-être d'y trouver le nom de Bandan ou de Patani, que l'on écoute avec délices, comme de la musique” (citado en Voisset, 1997: 48). Pareciera así que, por una parte, la sola mención de las referencias geográficas lograra trasladar su pensamiento a un espacio sutil de ensoñación musical donde las imágenes del pantún se impregnan, afirma Larroutis (1959: 366), de una significación secreta, como un jeroglífico o símbolo alquimista.

Las imágenes evocadas en el pantún de las mariposas que aparece en *Les Orientales*, obra que marcó significativamente la práctica literaria de ambos poetas, se convierten en las piezas de un estampado que les permite confeccionar la imagen de un Oriente formado por muchos orientes —en el caso de estos dos ejemplos, el claro colorido de la India con imágenes del sureste asiático provenientes del pantún—. En el poema de Gautier, la mariposa se convierte en símbolo del deseo de alcanzar los labios de una mujer que, por lo demás, es una bayadera, bailarina hindú cuya figura impactó a los poetas románticos. De este modo, el carácter poético de una especie tan valorada en poesía desde mucho tiempo atrás, circunscrita en el espacio de dos nombres, Bandam y Patani, permite el viaje, una travesía hacia otro territorio donde ofrecer otras libertades al ejercicio poético.

La influencia del pantún malayo no sólo se reflejó en la aparición insistente de estas imágenes que acabamos de presentar, sino también en la adopción de su estructura practicada por varios poetas del siglo XIX. La primera tentativa por reconstruir la estructura del pantún, a partir de la traducción publicada en la obra de Hugo, fue, según Chevrier (2007: 126), la de Auguste Vacquerie, poeta que sostuvo estrechos lazos literarios y familiares con Víctor Hugo, quien publica en 1840 un poema de cuatro estrofas, de rima abrazada y titulado “L’heure du berger” en su obra *L’enfer de l’esprit*. En este poema, Vacquerie retoma la repetición alternada de los versos enlazando imágenes de la naturaleza con una reflexión íntima, aunque la analogía precisa entre estas dos dimensiones se va diluyendo conforme avanza el poema. He aquí la primera estrofa del texto:

L’oiseau pour s’endormir vient de fermer ses ailes,
 La lune jette aux flots un regard triste et doux,
 Je vais, si je le peux, tromper les yeux jaloux,
 La belle qui m’attend est belle entre les belles. (Vacquerie, 1840: 227)

En 1850, Charles Asselineau, hombre de letras, escritor y crítico de arte, propone una variante del pantún que aparece publicado en la *Revue de Belgique*. En su poema, Asselineau emplea siete estrofas de rimas alternadas conservando el principio de repetición de versos, mas no la doble estructuración semántica. Asselineau añade un detalle a su poema: el último verso de éste retoma el segundo verso de la primera estrofa (Aroui, 2010: 338). En 1857, Théodore de Banville incluye en su obra *Les odes funambulesques* una variante del pantún inspirada por la tentativa de Asselineau (Banville, 1882: 290). En su propuesta, Banville emplea 10 estrofas de rimas cruzadas y cierra el poema retomando el primer verso de toda la estructura. Este último rasgo no aparece en el pantún malayo pero se convertirá, en el marco del éxito de la obra de Banville, en el distintivo de la definición del pantún francés. Así, por ejemplo, las variantes del pantún⁴ de la poeta Louisa Siefert retoman, imitando a Banville, el primer verso de la primera estrofa en el último de cada poema. Los poemas pantún de Siefert conservan la alternación de los versos y se componen de numerosas estrofas que varían entre 8 y 14. En sólo uno de ellos, la poeta desarrolla la analogía entre naturaleza y experiencia.

La presentación de estas primeras tentativas nos lleva a considerar varios aspectos. Lo que observamos, en primer lugar, es una generación de poetas a mitad del siglo XIX cuyos integrantes, al informarse constantemente sobre literatura y su propio quehacer poético, se siguen e imitan a medida que esto les permite encontrar nuevas posibilidades de exploración. Sin duda, se trata de una generación para la cual la figura de Víctor Hugo representa una autoridad literaria determinante. En esta dinámica

⁴ *Pantoum*, publicado en 1881 en *Poésies inédites*. *Brumaire*, publicado en *L’Année républicaine* (1869) y *En passant en chemin de fer* que aparece en la segunda edición de *Rayons perdus* (1869).

de comunicación entre hombres y mujeres de letras, el pantún comienza a aclimatarse en Francia. Ahora bien, en estas primeras tentativas que intentan restituir —de manera muy variada y libre, pero conforme a la versificación francesa— la forma del pantún, Théodore de Banville desempeña un papel fundamental.

Banville se inclinó fervientemente por revivir antiguas estructuras fijas de la poesía francesa, algunas olvidadas desde el siglo XVI, y mostró un interés particular por estructuras como la del pantún a la cual, gracias a su autoridad literaria, le dio una gran visibilidad. La práctica de las formas fijas tradicionales puede observarse en toda su carrera literaria: el rondó, el triolet, el madrigal o la balada figuran a lo largo de su obra poética, así como otras “curiosidades” como el pantún. El trabajo de continua experimentación llevó a Banville a jugar con las posibilidades de estas formas, de suerte que en su trabajo literario se observan numerosas variaciones y una gran maleabilidad de estas estructuras cuyas reglas estrictas, paradójicamente, presenta en 1871 en su *Petit traité de poésie française* (Lloyd, 2004: 657). El uso de las formas fijas influirá indudablemente la de otros poetas en busca de nuevas vías de renovación. Hay que recordar que Banville es una figura clave y de autoridad en la literatura posromántica: fue íntimo amigo de Baudelaire, uno de los maestros de Mallarmé, de Verlaine y de Rimbaud. De esta manera, la práctica de estos poemas de forma fija, en la que incluimos el pantún, contribuyeron, según la tesis de Rosemary Lloyd (2004), a dar flexibilidad a la versificación clásica y a preparar el terreno para el verso libre (659).

En los ejemplos aquí mencionados, se observa un intento por naturalizar el pantún en el marco de las reglas de versificación francesa, pero mediante una práctica libre, variable y lúdica que reflejará la necesidad, cada vez más evidente, de dar holgura al verso dejando de lado el rigor de las reglas. No obstante, en la intención de naturalizar una estructura conforme al pulso poético de una generación, el rasgo de la otredad estará siempre presente, ya sea retomando en el título del poema el término de “pantoum” o recuperando uno o algunos de sus rasgos.

Esta última observación nos lleva al final de este recorrido. En 1857, Baudelaire publica sus *Fleurs du Mal* donde aparece el poema “Harmonie du Soir” en el que se descubre el mecanismo esencial del pantún, la recuperación del segundo y cuarto verso en el primer y tercer verso de la siguiente estrofa, aunque no conserva la doble estructuración semántica.

Voici venir les temps où vibrant sur sa tige
 Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir;
 Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir;
 Valse mélancolique et langoureux vertige!

Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir;
 Le violon frémit comme un cœur qu'on afflige;
 Valse mélancolique et langoureux vertige!
 Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir.

Le violon frémit comme un cœur qu'on afflige,
 Un cœur tendre, qui hait le néant vaste et noir!
 Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir;
 Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige.

Un cœur tendre, qui hait le néant vaste et noir,
 Du passé lumineux recueille tout vestige!
 Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige...
 Ton souvenir en moi luit comme un ostensor! (Baudelaire, 1857: 101)

La repetición fue uno de los modelos más simples que sirvió a Baudelaire para registrar en el poema la presencia de una imagen impuesta al espíritu con obsesión persistente; algunas veces a través de la aliteración y la asonancia, pero también a través de la repetición de fragmentos de versos, versos enteros y grupos de versos (Cassagne, 1982: 99). Baudelaire encontró en aquellas formas fijas que revivieron o se descubrieron, como el pantún, una posibilidad que respondía al flujo de una imagen insistente. Una estructura, por ejemplo, frecuentemente utilizada por el poeta fue la repetición de un verso al principio y al final de una estrofa retomada del mecanismo de antiguas formas fijas. La imitación por parte de Baudelaire del modelo del pantún responde seguramente a estas tentativas de su época por revivir y experimentar con antiguas y nuevas estructuras (Cassagne, 1982: 107).

“*Harmonie du soir*” es uno de los poemas más célebres de la poesía de Baudelaire. Su popularidad se debe en parte a la ausencia de ese carácter mórbido y perverso presente en muchos otros de sus poemas, y su construcción conserva fielmente la repetición mecánica de los versos del pantún malayo. Aunque la alternancia de los dos temas, naturaleza e introspección, no se presenta de manera sistemática, sí se manifiesta de manera sutil: el movimiento circular y repetitivo de los olores y sonidos de la tarde se refleja en la persistencia y el retorno de un recuerdo evocado por el sujeto poético en el último verso del poema.

Reflexión final

El pantún es un objeto cultural que se transfiere del sureste de Asia a Francia en el siglo XIX. Victor Hugo no lo introdujo en la poesía romántica europea: fue un poeta alemán, Adelbert von Chamisso, quien diez años antes de la aparición del pantún en las notas de Victor Hugo, había compuesto tres poemas bajo el modelo malayo (Voisset, 1997: 16). Sin embargo, fue gracias a Hugo que surgió un interés intelectual por esta forma poética, tanto por sus imágenes como por su estructura, por parte de varios poetas icónicos en la historia literaria francesa del siglo XIX. Este artículo se detiene con el poema “*Harmonie du soir*” que, con el paso del tiempo, se convirtió en el modelo más célebre del pantún francés. Este poema de Baudelaire es la referencia más inmediata y popular (indudablemente por el rol de los

manuales escolares y diccionarios, además de ser el primer poema de Baudelaire en haber sido musicalizado) de una estructura tras la cual se descubre un fenómeno de reapropiación de una forma fija que tuvo lugar en el siglo XIX y que cumplió varias funciones.

Tal y como dice Pacheco (1998), “Oriente aparece en la cultura europea del siglo XIX con los caracteres de una revelación. [...] Ante él, todas las inteligencias europeas vuelcan su curiosidad en el estudio de Oriente” (99). O como el propio Victor Hugo lo afirma en su prefacio, “[...] on s’occupe beaucoup plus de l’Orient qu’on ne l’a jamais fait. Les études Orientales n’ont jamais été poussées si avant. Au siècle de Louis XIV on était helléniste, maintenant on est orientaliste” (1829: ix). Victor Hugo, como muchos otros, dirige su mirada a Oriente para representarse y encontrar proximidades con el Otro. El pantún malayo forma parte de un conjunto de textos poéticos traducidos del árabe y del persa, cuya función es construir un universo palpable, evidente, que ejemplifique los giros que puede realizar una poesía atrapada en restricciones de forma y temas. Esto es posible gracias al trabajo de un mediador cultural, Ernest Fouinet, quien proporciona un material nuevo que permite, como muchos de los trabajos orientalistas de carácter científico de la época, presentar nuevas temáticas y nuevos universos de experimentación al arte (Lançon, Moussa y Murat, 2015: 12). De este modo, el pantún contribuye junto con los otros poemas traducidos que lo acompañan, a dar validez a una nueva libertad poética declarada abiertamente en el prefacio de *Les Orientales*. A ello se añade un fenómeno que quisiera mencionar brevemente aquí, pero que permite plantear otras interrogantes y nuevos ejes de estudio en torno a la presencia del pantún en Francia. Antes del siglo XIX, traducir consistía sobre todo en adaptar las obras extranjeras al gusto francés, lo que llevaba a modificar el tono y varias veces el contenido de los textos. A principios del siglo XIX, aparecerá una mayor atención e interés por la particularidad y el genio individual que provocará, a su vez, un cambio en la práctica de la traducción (Bereaud, 1971: 227). El objetivo de traducción declarado por Ernest Fouinet en la correspondencia sostenida con Hugo coincide con esta nueva sensibilidad que insta a conservar los elementos de la cultura y lengua original y que, además, defendieron los románticos (Moussa, 2015: 99).

Luego de la presentación oficial de la estructura del pantún en la obra de Hugo, circunscrita en el prestigio inmediato que adquiere *Les Orientales* en la época, algunas imágenes específicas del pantún toman el vuelo y se integran a un horizonte cultural que permite construir una imagen heterogénea de un Oriente que representó muchas veces una vía de escape. Oriente se reveló a varios poetas del siglo XIX como una fuente idílica de poesía donde se desplegaban valores opuestos al culto del progreso y al materialismo burgués que tuvieron lugar después de la Revolución (Lançon, Moussa, Murat, 2015: 15). En el caso del pantún, a través de los ejemplos de Gautier y Nerval, se despliega un espacio musical y sensorial bajo la evocación del vuelo y otros espacios geográficos: las

mariposas, las aves y la ciudad lejana adquieren entonces un sentido encubierto y fascinador.

Finalmente, la forma del pantún refleja la necesidad de renovación estética. El poema encuentra un parentesco con antiguas formas fijas empleadas en la poesía francesa y se integra al repertorio de estructuras que permitió experimentar a algunos poetas —de forma lúdica y libre— para dar mayor flexibilidad al estilo y las formas clásicas.

El tipo de asimilación del pantún en la tradición poética francesa llevará más tarde a emplear el término “pantoum à la française” (Voisset, 2015: ix) que se traduce como la adopción despreocupada por la singularidad del género e impulsada por la sensibilidad particular de una generación de poetas. De esta manera, en el siglo XXI, se lamentará que el éxito prodigioso del pantún en todas las lenguas de occidente, que comienza justamente con la publicación del pantún de las mariposas en la nota de Hugo, haya tenido lugar bajo el olvido de la analogía fundamental que conforma el sentido del pantún, y la indiferencia por las características del género en sí mismo (Voisset, 2015: ix). Sin embargo, nos parece que es difícil oponer las nociones de falsedad y autenticidad en una dinámica universal en la que todo objeto cultural, transferido de un contexto a otro, transforma su sentido y sufre, sin duda, un proceso de resignificación. Cuando la atención comienza a centrarse sobre la estructura del pantún más que en sus imágenes, las variaciones serán múltiples: se emplearán diferentes tipos de rimas (abrazada, cruzada), diferentes números de estrofas y de versos; algunos poemas omitirán la analogía entre los dos dísticos, en otros se irán diluyendo conforme se desarrolla el poema. El elemento que distinguirá de forma más clara al pantún francés será la recuperación del primer verso de la primera estrofa en el último de toda la estructura, el cual instituye —jugando con el poder de su autoridad literaria— Théodore de Banville en su *Petit traité de poésie française*. De todas estas tentativas, es esencial observar la flexibilidad y libertad con las que se manipuló la estructura en búsqueda de vías de renovación. Esta búsqueda iba a desembocar en lo que Mallarmé definió como el hecho único y extraordinario en la poesía francesa que haría dejar las reglas de lado para hacer surgir el “verso libre” (Mallarmé, citado en Lloyd, 2004: 655-656).

El poema “Harmonie du soir”, el ejemplo más aparente e inmediato del pantún en francés, permitió trazar la ruta de un préstamo y la inserción de una forma que responde, más allá del mero exotismo, a necesidades de renovación estética y de encuentro con el Otro. La exploración del pantún no desaparece en el siglo XIX: Paul Verlaine, Leconte de Lisle, Jules Laforgue, René Ghil, entre otros, realizan nuevas tentativas después de los ejemplos aquí citados, y otras expresiones tienen lugar durante el siglo XX, no sólo en Francia sino en diferentes partes del mundo y en diferentes lenguas. Poco a poco la poesía francesa, durante los siglos XX y XXI, comenzará a considerar el pantún a partir de las cualidades específicas de una forma poética proveniente de Malasia. Además de los trabajos de traducción para

recrear “la deliciosa originalidad” del pantún, se han publicado escritos muy rigurosos que intentan profundizar en la especificidad del género.⁵

Sin duda, este recorrido nos revela cómo un desplazamiento semántico, mediado por la traducción, representa una nueva construcción de sentido. En el siglo XIX, cuando el pantún se introduce en Francia, Occidente lanza la mirada al mar desde un nuevo horizonte imaginado, circunscrito en nuevas geografías, pero reconoce su tradición en el rigor de su forma, de suerte que, otra vez, en este flujo constante y universal que nos lleva al Otro, se revela la proximidad y la diferencia.

Referencias bibliográficas

- AROU, Jean-Louis. (2010). “Métrique et intertextes dans le *Pantoum negligé*”. En *La poésie jubilatoire*. París: Éditions classiques Garnier. 327-360.
- BANVILLE, Théodore de. (1882). *Mes souvenirs* [Libro digitalizado]. París: G. Charpentier. Éditeur. Recuperado el 15 de febrero de 2020 de <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k202916b/f294.image.r=mes%20souvenirs%20theodore%20de%20banville>
- BAUDELAIRE, Charles. (1857). “Harmonie du soir”. En *Les fleurs de mal* [Libro digitalizado]. París: Poulet-Malassis et de Broise. Éditeurs. 101-102. Recuperado el 5 de agosto de 2019 de <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1057740n/f119.item>
- BEREAUD, Jacques. (1971). “La traduction en France à l’époque romantique”. *Comparative Literature Studies*, 8(3), 224-244.
- CASSAGNE, Albert. (1982). *Versification et métrique de Charles Baudelaire* [Libro digitalizado]. Ginebra: Slatkine Reprints. Recuperado el 15 de febrero de 2020 de <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k213849/f4.image>
- CHEVRIER, Alain. (2007). “La forme pantoum chez Verlaine”. *Revue Verlaine*, (10), 121-149.
- DE KERNO, Jean. (2013). “Les pantoumniques, Ernest, Victor, Charles & Cie”. *Les dossiers de pantun sanyang*. [PDF]. Recuperado el 5 de agosto de 2019 de <http://pantun-sayang-afp.fr/wp-content/uploads/2015/02/Dossiers-Jean-de-Kerno-Les-Pantoumniques.pdf>
- GAUTIER, Théophile. (1838). *La comédie de la mort* [Libro digitalizado]. París: Desessart éditeur. Recuperado el 5 de agosto de 2019 de <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k70716q/f4.item.texteImage>

⁵ En 1988, François-René Daillie publica en inglés *Alam Pantun Melayu: Studies on the Malay Pantun*. Georges Voisset, además de varias obras consagradas a la traducción del género, publicó en 1997 *Histoire du genre pantoum* que explica e ilustra los lazos entre el pantún malayo y el pantún francés. Actualmente la asociación francesa del pantun *Pantun Sanyang* realiza un importante trabajo de difusión del género.

- GLEIZES, Delphine. (2004). “Claude Millet (éd.), *Victor Hugo 5. Autour des ‘Orientales’*. La revue des lettres modernes”. *Romantisme*, (126), 96-98.
- GRANT, Richard. (1979). “Sequence and theme in Victor Hugo’s *Les Orientales*”. *PMLA*, 94(5), 894-908. <http://doi.org/10.2307/461972>
- HAJI SALLEH, Muhammad. (2013). “Les érudits français et le pantun malais”. *Les dossiers de pantun sayang*. [PDF]. Recuperado el 10 de septiembre de 2019 de <http://pantun-sayang-afp.fr/wp-content/uploads/2015/01/Dossiers-Muhammad-Haji-Salleh-Les-%C3%A9rudits-fran%C3%A7ais-et-le-pantun-malais.pdf>
- HUGO, Victor. (1829). *Les Orientales*. Quinta Edición, Tomo III [Libro digitalizado]. París: Charles Gosselin, libraire. Recuperado el 5 de agosto de 2019 de <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8626456q/f11.item>
- LANÇON, Daniel; MOUSSA, Sarga; y MURAT, Michel. (2015). “Introduction”. En *Poésie et orientalisme*, Sarga Moussa, Michel Murat (dir.). París: Classiques Garnier. 7-24.
- LARCHER, Pierre. (2014). “Autour des *Orientales*: Victor Hugo, Ernest Fouinet et la poésie arabe archaïque”. *Bulletin D’études Orientales*, 62, 99-123. <https://doi.org/10.4000/beo.1304>
- LARROUTIS, Maurice. (1959). “Une énigme nervalienne: ‘Erythrée’”. *Revue D’Histoire Littéraire De La France*, 59(3), 365-373.
- LLOYD, Rosemary. (2004). “Théodore de Banville: la corde raide entre forme fixe et vers libre”. *Revue d’histoire littéraire de la France*, 104(3), 655-672. <https://doi.org/10.3917/rhlf.043.0655>
- MARTINEAU, René. (1920). “Ernest Fouinet et *Les Orientales*”. En *Les promenades biographiques* [Libro digitalizado]. París: Librairie de France. 107-119. Recuperado el 5 de agosto de 2019 de <https://archive.org/details/promenadesbiogra00mart/page/107/mode/1up>
- MILLET, Claude. (2017, junio). “Don d’images: remarques sur la note du poème ‘Nourmahal la Rousse’ dans *Les Orientales* de Victor Hugo (en línea). Ponencia pronunciada dentro del marco del *Coloquio Victor Hugo et Mosleh-edin Sa’di* celebrado en el Centro Cultural Iraní y el Grupo Hugo (CERILAC). <http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/17-06-09millet.htm>
- MOUSSA, Sarga. (2015). “Traduction et création. Les poèmes arabes traduits par Fouinet dans ‘Les Orientales’ de Hugo”. En Sarga Moussa y Michel Murat (Coords.), *Poésie et orientalisme*. París: Classiques Garnier. 95-107.
- NEVAL, Gérard. (1969). *Les Chimères*. Ginebra: Librairie Droz S.A.
- PACHECO, Juan Antonio. (1998). “El orientalismo como ingrediente del romanticismo”. En *Romanticismo europeo*. Sevilla: Universidad de Sevilla. 97-106.
- VACQUERIE, Auguste. (1840). “L’heure du berger”. En *L’enfer de l’esprit* [Libro digitalizado]. París: Ébrard. Éditeur. 227-228. Recuperado el 5 de agosto de 2019 de <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6459794t/f235.item>
- VOISSET, Georges. (1997). *Histoire du genre pantoun*. París: L’Harmattan.
- VOISSET, Georges. (2015). “Présentation”. En *250 pantouns. Le trésor malais/ Khazanah melayu 250 pantun*. Malasia: ITBM. vii-xii.